

Світлана Маценка / „Далеке дзеркало”: 1618–2018 – відгомін Тридцятилітньої війни

DOI: 10.31861/pytlit2018.98.120

УДК 821.112.2:355.433.5”1618/2018”

„ДАЛЕКЕ ДЗЕРКАЛО”: 1618–2018 – ВІДГОМІН ТРИДЦЯТИЛІТНЬОЇ ВІЙНИ В НОВІТНІЙ НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Світлана Павлівна Маценка

orcid.org/0000-0003-1373-2887

Svitlana.macenka@t-online.de

Доктор філологічних наук, доцент, професор

Кафедра німецької філології

Львівський національний університет імені Івана Франка

Вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна

Анотація. У зв'язку із чотирьохсотим ювілеєм Тридцятилітньої війни в Німеччині (1618–1648) розглядається літературний образ Тридцятилітньої війни, осмислюється його роль в актуальному політичному й соціальному контексті. Зазначено, що ця війна продовжує привертати до себе пильну увагу як істориків, так і письменників сьогодення. Вона фігурує як модель для розуміння актуальних конфліктів і загроз. Історія літератури про Тридцятилітню війну така ж давня, як і пам'ять про неї. У цій літературній тенденції відбилися особливості аналізу цієї історичної події в тісному зв'язку з часом її тлумачення. На прикладі романів „Мунін, або Хаос в голові” („Munin oder Chaos im Kopf”, 2018) Моніки Марон і „Тілл” („Tyll”, 2017) Даніеля Кельмана показано специфіку новітнього текстуалізованого конструкту історії, іронічним уроком якого є „хаос в голові” і дурень як стратегія виживання.

Ключові слова: Тридцятилітня війна, війна як „далеке дзеркало”, художня література про Тридцятилітню війну, наративізація історії, Моніка Марон, Даніель Кельман.

2018 року минає 400 років від початку Тридцятилітньої війни (Dreißigjähriger Krieg, 1618–1648), яку до світових воєн ХХ століття вважали найдовшою, найдорожчою, найбрутальнішою війною, що

© Маценка С., 2018

коли-небудь переживала Німеччина, „війною з усіх воєн”. Надзвичайно великий інтерес до цієї війни має як археологічний характер, бо стосується самої історичної події, так і живиться вражаючою тривалою її належністю до колективної пам’яті німців. Помітно зважаючи на напружену ситуацію в сьогоденному світі, сучасні дослідження Тридцятилітньої війни особливу увагу акцентують на передумовах цієї війни, своєрідному її типові і характері, способах її ведення, переслідуваним цілям, прагнучи у такий спосіб відтворити атмосферу, в якій зароджуються війни взагалі, показати механізми їх ведення. Посилаючись на концепт „далекого дзеркала” американського історика Барбери Такман, переповнений екстремальними ситуаціями світ XVII століття видається віддзеркалювальною поверхнею розщепленої сучасності, навіть якщо йдеться тільки про непевне заспокоєння тим, що людство переживало вже й гірші часи. Одним із чільних репрезентантів такого прочитання німецької історії є політолог Герфрід Мюнклер, який у своїй об’ємній праці „Тридцятилітня війна – європейська катастрофа, німецька травма 1618–1648” („Der Dreißigjährige Krieg – europäische Katastrophe, Deutsches Trauma 1618–1648”, 2017) розглядає Тридцятилітню війну як „теоретичну модель”, тобто описує її типологічно, розкладаючи на фактори, умови, мотиви [12]. Тож велика війна в Німеччині між 1618 і 1648 роками постає як „амальгама” конституційного конфлікту, релігійних воєн, війни між окремими державами, громадянської війни, європейської війни за гегемонію. Йдеться про тип війни, в якій зливаються внутрішнє та зовнішнє, особливу роль відіграє надзвичайно висока інтенсивність оцінних суджень, тобто релігійне питання, в результаті чого суттєво інтенсифікується ворожість. Така війна відзначається великою кількістю різних нашарувань. Задіяні у військових подіях держави перестають бути монополістами війни, що спричиняється до її „невпорядкованої” форми. Стираються розмежування поміж війною і не-війною. Подібні війни довго тягнуться, їх складно припинити, вони демонструють певні виміри економізації, бо стає дедалі більше тих, хто живе з війни, чією метою є не проведення певного проекту, а ліцензія на право застосування сили. Саме в цьому сенсі Тридцятилітню війну вважають такою, що загострює наше сприйняття сучасності, а також

сприяє виявленню тих ризиків, які спроможні знову привести до війни. Якраз у цьому сенсі Герфрід Мюнклер розуміє Тридцятилітню війну як „далеке дзеркало”, яке встановили 400 років тому й яке досі існує. Вдивляючись у нього, ми бачимо сучасність як палімпсест, як наплив минулого, ми бачимо структури, а відтак, детальніше займаючись цією війною, краще розуміємо власну добу.

Важливу роль у цьому процесі відіграє художня література про Тридцятилітню війну, така ж тривала, як і пам’ять про цю історичну подію. До сьогодні наше уявлення про катастрофу Тридцятилітньої війни визначають такі твори, як роман „Авантюриницький Симпліссимус” Г. Я. К. Гріммельсгаузена чи сонет „Сльози батьківщини” А. Гріфіуса. Про свій час, „про який казали, що наближається кінець світу”, Гріммельсгаузен висловлюється вже в першому реченні роману. Тогочасна барокова література, за визначенням Фолькера Майда, була винятково політичною, порушуючи проблеми релігії, пропаганди, біженців, відносин між владою і вірнопідданими, цивільним населенням і військовими. Йшлося про боротьбу за суспільну думку, яка велася всіма можливими публіцистичними і літературними засобами, „про вище право тлумачення події”, яка підтверджувала відомий вислів, що першою жертвою війни стає правда [10, с. 9]. Якими б різними не були „приватні правди” про війну тих, чиї свідчення зафіксувала література, найважливішим залишилося твердження Гріммельсгаузена про війну як про „жахливого і немилосердного монстра”. Реальне політичне безсилля територіально роздробленої, конфесійно роз’єднаної і спустошеної внутрішніми та іноземними військами країни наче компенсувалося патріотичною культурною програмою, яка поряд із мовним патріотизмом передбачала ґрунтовну реформу літературної, а особливо поетичної мови й адаптацію формального та мотивного репертуару європейського Ренесансу з метою створити для німецької літератури інше підґрунтя і доєднатися до європейського контексту. Як зазначає у повісті „Зустріч у Тельгте” Г. Грас: „Там, де все було спустошене, виділялися лише слова” [3, с. 24]. Тож ключовим для цієї літератури залишається питання, чи здатні ми чогось навчитися з історії воєн. Укладач двотомної антології художніх творів про Тридцятилітню війну [8; 9], літературознавець Вольфганг Поп назвав важливим уроком історії усвідомлення того,

що до воєн завжди спричиняються ті самі чи схожі конфлікти. Це знання загострює наші спостереження за актуальними внутрішніми і міждержавними конфліктами й їхнім опрацюванням, за місцями розривів, в яких мислення в категоріях аналізу і вирішення конфлікту перетворюється на мислення в категоріях агресії, конфронтації та війни. Цю аналітичну мету переслідували Ф. Шиллер своєю історіографічною працею „Історія Тридцятилітньої війни” (1791) і драмою „Валленштайн” (1798), Аннетте фон Дросте-Гюльсгоф – віршованим епосом „Битва в Льонській ущелині” (1838), Вільгельм Раабе – повістю „Гекстер і Корвей” (1874), Конрад Фердинанд Майєр – новелою „Паж Густава Адольфа” (1882), Рікарда Гух – дослідженням „Велика війна в Німеччині” (1911), Альфред Дьоблін – романом „Валленштайн” (1920), Бертольд Брехт – драмою „Матінка Кураж та її діти” (1939), Гюнтер Грас – повістю „Зустріч у Тельгте” (1979). Музичною адаптацією роману Гріммельсгаузена слід також назвати оперу „Симпліцій Симплісимум” (1934) композитора Карла Амадеуса Гартмана, в якій фрагментарно зображені жахи Тридцятилітньої війни. Партитура цього твору близька до редукованого інструментування в п’єсі „Історія солдата” (1917) І. Стравінського. Працюючи під час написання лібрето над романом Гріммельсгаузена, композитор теж відзначав його актуальність („Окрема людина в ньому була безпомічно віддана на поталу спустошення і здичавіння епохи” [4, с. 16]). Для всіх текстів про Тридцятилітню війну в різних варіантах характерно те, що вони втілюють естетику вбивання й відображають різні форми насильства: пряме насильство, застосоване до окремих людей як поранення, вбивство, знущання, зґвалтування, тортури або як зневага, покарання, принижування; структурне насильство, яке має опосередкований вплив, як, наприклад, примушення під час війни до військової служби, оподаткування, конфіскація необхідних матеріалів, перешкода передпосівній обробці ланів, що спричиняє голод, занепад дворів та угідь із наступними бездомністю і зубожінням; культурне насильство, яке є наслідком культурних норм суспільства і визнає пряме та структурне насильство, як-от покора спрямованим на застосування сили структурам армії, зокрема виконання солдатом наказу вбивати ворогів. Тексти про Тридцятилітню війну показують, що війна – це завжди руйнування основоположних людських потреб:

благополуччя, виживання, ідентифікацію, свободу. Тож можна стверджувати, що художня література про Тридцятилітню війну з її об'ємним досвідом інтерпретації, зумовленим різними історичними періодами, досягнувши свого чотирьохсотого ювілею, сприймається як вагома історико-літературна досвідна модель, яка уможливорює безпосередній пізнавальний доступ до сучасності, що засвідчують, зокрема, романи „Мунін, або Хаос у голові” („Munin oder Chaos im Kopf”, 2018) Моніки Марон і „Тілл” („Tyll”, 2017) Даніеля Кельмана.

Уже на початку роману „Мунін, або Хаос у голові” східнонімецької письменниці Моніки Марон Я-оповідачка Міна Вольф констатує відчутну зміну, яка відбулася останнім часом: люди стали роздратованішими, фаталістичними й агресивними, до чого спричинилися не так зміни в світі, як їхня відсутність, бо те, що розпочалося вже давно й розрядилося війнами, кризами і всесвітнім терором, стало „буденністю”. Втрапилася будь-яка віра в Бога, ідеї чи в інших людей.

А тепер війна була дуже близько, а разом із цим передчуття, що це гарне життя не утримається, а з ним і провісники ворожнечі, які звичайно здавалися такими далекими. Поступово люди навіть стали відрікатися від своєї зневіри й усе знову здавалося можливим [11, с. 11].

Тож буднями, затьмареними турботою про звичне життя, яке опинилося під загрозою, оповідачка пояснює нервовий і експресивний настрій, в якому перебувала сама й який спостерігала у своєму найближчому оточенні.

Із цим передчуттям наближення хаосу в усій країні чи принаймні окремо взятій невеликій вулиці в районі Берліна Вільмерсдорф, безпосередньо спричинене незадоволенням жителів щоденним голосним тривалим і фальшивим співом на балконі арій душевнохворої жінки, журналістка Міна Вольф замість відпустки береться за написання есе про Тридцятилітню війну для ювілейного збірника одного вестфальського містечка. Не те, щоб вона була спеціалісткою в цій сфері, але їй конче були потрібні гроші. Оскільки працювати вдень їй заважає „терор” сусідки-співачки, вона переключається на нічну діяльність. „Проте це було так, наче я могла через беззвучну темряву, завдяки якій все втрачало

теперішність, знайти стежку крізь час, приховану від мене днями раніше” [11, с. 26–27]. Роздратування жителів вулиці як результат акустичних атак душевнохворої співачки поступово тільки зростає. Люди виявляються перевантаженими гуманністю, не знайшовши засобів, щоб змусити хвору дотримуватися загального порядку. Це викликає в них агресивність. За таким гротескним сценарієм балконна перевіряльниця тестує толерантність своїх сусідів. Загальне незадоволення жителів вулиці оповідачка хоч і реєструє, проте не поділяє.

До дослідження теми Тридцятилітньої війни Міна Вольф підходить дуже серйозно, занурившись у читання наукових і художніх книг.

Вже через два дні було ясно, що я не зрозумію династійного й релігійного безладу Тридцятилітньої війни, як би я не старалася. Іспанія і Нідерланди, Данія і Швеція, Католицька ліга і Протестантський союз, Празький мир, Любекський мир, нарешті Вестфальський мир – все це було безнадійно. Я проклинаю цю війну, звичайно, я проклинаю всі війни, а Тридцятилітня війна була так давно, що мені могло б бути до неї байдуже, якби мені так терміново не були потрібні гроші, які вестфальське містечко готове було заплатити за те, щоб віддати данину спогадам про свій протестантський дух самопожертви [11, с. 16–17].

Дедалі більше пізнаючи непроглядну епоху з її важко зрозумілими антагонізмом інтересів, релігійними конфліктами, владними констеляціями, журналістку чимраз сильніше охоплює відчуття, що вона теж живе у передвоєнну добу. Тому, замість того, щоб концентруватися на замовленні – „на великому головному”, вона начитує про передумови, окремі випадки та суперечності, що в кінцевому результаті перетворювалося на „несконструйоване сміття з клаптиків знань”. Суттєво, що доступ до далекої історії Мінні Вольф забезпечує читання. Вона пригадує собі роман „Симліциссимус” Гріммельсгаузена, пов’язану з ним інформацію про те, що населення в Німеччині поміж 1550 і 1618 роками майже подвоїлося, що через ліберальні умови внаслідок Аугсбурзького релігійного миру 1555 року великими групами переселялися протестанти, що треба було прогодувати вдвічі більше людей, тоді

як зими були суворими, бурі, повіддя, часті похолодання у травні знищували врожаї, озимі зернові гнили під масами снігу, а колодязі засихали під льодяним покривом.

Можливо, передвоєнний час так захоплював мене, передусім, тому, що при детальнішому розгляді він становив зразок для сучасності, і його можна було описати в поняттях, які я могла щоденно читати в газетах: зміна клімату, нестача води, голод, подвоєння населення через п'ятдесят чи навіть тридцять років, і релігії, звичайно, релігії. Та цього разу не в Європі, а в Африці чи Азії, також не через холод, а через загрозу тепла, завперш через війни, які там вирували [11, с. 30].

Журналістка читає тексти англійського історика Сесілі Вероніки Веджвуд, зокрема її книгу про історію Тридцятилітньої війни, в яких вона просто бачить „прямий слід в нашій сучасності”. Вміщені в романі цитати демонструють роль „насильства як свідчення справжньої віри”, яке для оповідачки має місце і на сьогоднішніх вулицях, особливо коли йдеться про релігійні питання і питання віри. „Тож з еволюційного погляду чотириста років не означають нічого”, – із сумом висновує вона. Оскільки йдеться про дослідження, яке провадить журналістка, то для її розмислів характерні умовиводи, як, наприклад: „Ще до того, як велика війна остаточно вибухає, вона опановує народом у вигляді знання чи щонайменше передчуття її неминучості” [11, с. 53]. Провісниками Тридцятилітньої війни, як відомо, були три комети, які пронизали небо 1618 року. Та ще за півроку до цього повсталі богемські протестанти в Празі викинули з вікна імперських намісників Фердинанда II. Моніка Марон вибудовує підготовчу роботу до написання есе своєї протагоністки в такий спосіб, що вона постійно шукає у XVII столітті відповіді на злободенні питання сучасності, а сучасність слугує їй поштовхом до прочитання історії. Тому, зокрема, у теперішніх передбаченнях кінця світу через кліматичні зміни, „які роками вже так хвилюють газети, парламенти і світові конференції”, оповідачка вбачає „зловісне передбачення близької катастрофи” [11, с. 55]. Ґрунтовність її підходу до теми засвідчує і визначення поняття „передвоєнна ситуація”, в якому фігурують спогади про її бабусю і матір, народжених під час війни, яким так і не вдалося позбутися страху перед нею.

Кілька днів тому в газеті мене налякало словосполучення „передвоєнна ситуація”, і то не близько 1617 чи 1913 чи 1935, а вчора, сьогодні і завтра. <Багато що виглядає так, як у передвоєнний час>, говорилося у проміжному заголовку, який не можна було не помітити, в статті одного відомого історика, котрий спеціалізується на війнах [11, с. 55].

Міна Вольф повертається думками до текстів Веджвуд, написаних у передвоєнний час, з метою знайти сліди того, що англійська історикиня усвідомлювала дух свого часу, і знову наштовхується на паралелі із сучасністю: „Фронти й інтереси, які розходяться в усіх напрямках, релігійно прикрашені бої за панування, змінювальні і непрозорі союзи. І ця архаїчна жорстокість, яка раптом знову проникла в наш умиротворений світ”, – констатує вона [11, с. 56]. Їй видається, що Веджвуд зрозуміла саму внутрішню суть воєн з їхньою агресивністю, династійним марнославством і фанатизмом.

Серед багатьох імен, які вже давно стали мистецькими фігурами, оповідачку в її дослідницьких пошуках особливо зацікавило ім'я Петера Гагендорфа (його „Щоденник солдата Тридцятилітньої війни” – „Tagebuch eines Söldners aus dem Dreißigjährigen Krieg” опублікований 1993 року і слугує важливим свідченням тогочасного солдатського життя), сина мельника, який упродовж двадцяти чотирьох років марширував Європою як солдат, перебуваючи на службі в різних господарів, воюючи, вбиваючи і грабуючи для тих, хто вчасно платив. Відображене в його записах життя здалося Міні Вольф найбільш правдоподібним, хоч і далеким та чужим.

Приблизно так прочитуються записи Гагендорфа, які він робив упродовж двадцяти чотирьох років. Наче саранча війська просувалися країною, часто тільки в пошуках їжі. Коли місцевість ставала виїденою, вони переходили на іншу. Жителям спустошених міст і сіл вочевидь було однаково, шведи чи члени ліги, солдати католиків чи протестантів проходили їхньою землею, викрадаючи їхню худобу, гвалтуючи їхніх жінок, розкрадаючи вівтарі, як і сирійцям сьогодні, ймовірно, байдуже, чиї бомби ховають їх під їхніми будинками або які міліційні сили мародерствують в їхніх селах [11, с. 84–85].

За роки війни померли діти Гагендорфа, він зазнав багатьох поранень, пережив завоювання і поразки, безглуздість різанини, був захоплений шведами, воював на їхньому боці, щоб потім, ще раз повернувшись до членів ліги, прогнати шведів. Аналогією до сучасності слугує стаття одного науковця, в якій він вбачає небезпеку сучасних воєн саме в незліченних солдатах-найманцях із бідних перенаселених країн, яких інструменталізують для вбивства будь-кого, кого проголошують ворогом.

Концептуально важливе для роману те, що місток у минуле прокладає також ворона, якій роман завдячує своєю назвою. Мунін – це один із воронів, що сиділи на плечах давньогерманського верховного бога Одіна, який відповідав за спогади. Тож його міфологічна функція примножувати знання відіграє суттєву роль у романі Марон. Якось під час дощу така ворона шукає притулку спочатку на балконі, а потім і в квартирі оповідачки. Саме вона стає її співрозмовницею на апокаліптичні теми, хоч текст і натякає на те, що йдеться про внутрішній „тваринний” голос самої Міни Вольф, протилежний до її раціональних міркувань. Схожим прикладом у німецькій літературі слугує роман „Щуриха” („Die Rättin”, 1987) Гюнтера Граса, в якому йдеться про страх перед кінцем світу, ознаками чого названо забруднення навколишнього середовища і неминучу атомну війну між Сходом та Заходом. У творі Граса розмовляє щуриха, яка, як і ворона в Марон, є внутрішнім голосом оповідача й опонує його непохитним переконанням.

Мунін говорить у голові журналістки, здатність, яка наближає оповідачку до психологічного стану самопроголошеної оперної дівки на сусідньому балконі. Хто божевільний, а хто володіє правдою, стає чимраз менш зрозуміло, чим більше людей мають свої правди, кожна з яких не поєднувана з іншими. Слід відзначити, що Моніка Марон захоплюється воронами. Це засвідчує її автобіографічна книга „Вороняче каркання” („Krähenkrächz”, 2016), в якій авторка стверджує, що ворона стане історичною і моральною інстанцією її майбутнього твору. Тож захоплення Я-оповідачки несподіваною гостею в романі „Мунін” пояснюється роллю ворон в історії людства, бо вони від самих початків супроводжують людину, бо вони

бачили її перші кроки у прямій поставі, чули перші артикульовані нею звуки, пережили всі її війни, живилися з усіяних трупами полів, так що їх назвали птахами мертвих чи повішених, бо вони з'являються повсюди там, де люди залишають свої жертви [11, с. 58].

Розмова провадиться довкола тем тварин і людей, Бога і світу, війни і сучасності. Ворона співчутливо розмовляє з політично некоректною оповідачкою, яка лякається „жінок у хустках з їхнім відсутнім поглядом” і надто багатьох „чорноволосях дітей на дитячій площадці, що на куті”. Разом із тим вона вголос говорить те, про що оповідачка здогадується, проте тільки після четвертого джин-тоніка ворона в ній це артикулює. Літературним джерелом розмови журналістки з вороною є два твори Аннетти фон Дросте-Гюльсгоф: в епосі „Битва в Льонській ущелині” письменниця розповідає про поразку Крістіана фон Брауншвайга-Вольфенбюттеля, протестантське військо якого було розбите поблизу Штадтльона католицькою лігою під керівництвом Тіллі. Той самий Крістіан Брауншвайг-Вольфенбюттель є темою вірша „Ворони” („Die Krähen”, 1844), який оповідачка зачитує своїй співрозмовниці-вороні, інтерпретуючи його. У вірші Дросте-Гюльсгоф події Тридцятилітньої війни розказані двохсотлітньою вороною. Цю обставину Міна Вольф пояснює тим, що твір був написаний через двісті років після цієї історичної події і що поетеса обрала образ ворони саме для себе. Мунін заперечує, що з такої часової дистанції Дросте-Гюльсгоф аж ніяк не могла розповісти щось конкретне про ці події. Єдине, що у відповідь спадає на гадку журналістці, це можливість наближення через творчість до сфери метафізичного. Мунін іронізує, що самій Міні для цього потрібно багато алкоголю.

Добре, сказала я, чудеса для людей, я це розумію. Та є ще творча уява, фантазія і знання, які існують довше, ніж час. Десь в ефірі витають скарги і крики, нахабний регіт, плач і благання давно померлих, а жива людина сприймає їх силою своєї уяви і перетворює знову на дійсність, як чужинець, як непричетний голос, так, як би про це розповідав птах, який споглядає зверху криваві вчинки людей. Саме так, я думаю, твоя прапрадітка потрапила у вірш Дросте [11, с. 159].

У подібних саморефлексіях Моніки Марон міститься суттєвий іронічний жест. Усі теми змішуються в голові оповідачки, історичні події переплітаються з актуальними повідомленнями про насильство й вуличні порушення правопорядку, в голові панує творчий хаос. Бо, стверджується в романі, якщо існує „урегульований механізм порядку”, то може виникнути бажання його зруйнувати.

Для нас і так уже надто пізно, сказала я, в дитинстві я хотіла стати танцівницею. Або треба бути божевільним, як співачка з моєї вулиці. Хаос в голові, тим самим ти розхитаєш будь-який порядок. Власне, я думаю, що ми вже живемо всередині хаосу [11, с. 194].

Зустріч із птахом звільняє протагоністку від почуття ворожості і політичних банальностей. Словами української поетки Олени Пашук,

Ніколи не пізно впустити до свого серця
Сполохану птаху
Поділитися із нею своїм смутком
Бо вам по дорозі [2, с. 42].

Людину відзначає її убогий розум, прагнення щастя і примус хотіти змінювати все, що їй не подобається. „І ви все при цьому збиваєте з пантелику”, – каже ворона. „Смерті не має бути, нещастя не має бути, ваше обличчя видається вам несправжнім. Ви нічого не можете залишити таким, яким воно є, ніби ви Бог” [11, с. 116]. Тож своїм романом письменниця створила параболу про те, як поширюється ворожість, бездіяльність перетворюється в агресію, розчарування стає люттю, а упередження проектуються на слабких. Часи повторюються. Люди не здатні вчитися з історії. Відправлене до вестфальського містечка есе Міни Вольф про Тридцятилітню війну так і не надрукували, бо замовникам воно видалося надто песимістичним і похмурим, що не відповідало святковості видання.

Тридцятилітня війна в романі зображена опосередковано – через літературні зразки. Тим самим із метою генерування знання письменниця вдається до практики документування, стираючи межі між художнім, науковим і публіцистичним. Відтак роман можна розглядати крізь призму сучасної теорії *текстуалізації історії*,

вагому роль в якій відіграє її наративізація. І історія, і художня література розуміються як дискурси, які формують знакові системи, за допомогою яких розкривається минуле, з перспективи якого висвітлюється сучасність. Література використовує історичний контекст як такий, що має вирішальне значення, проте цілісна концепція історичного знання водночас осмислюється як проблемна. Спільності в семіозисі літератури й історіографії стирають межі між ними, призводячи до переоцінки значення наративності в зображенні дійсності. Оповідь видається метакодом, через який передаються транскультурні приховані послання. Цей метаасpekt оповіді надає їй універсального характеру. Ролан Барт першим заговорив про те, що нарація в історії і літературі ідентичні:

Саме з цього приводу мені хотілося б висловити тут декілька міркувань: чи дійсно оповідь про події минулого, яку звично розміщують в нашій культурі (починаючи від давніх греків) під рубрикою історичної <науки>, підпорядкована імперативу <реальності> і виправдана принципами <раціонального> викладу, відрізняється якоюсь специфічною рисою, якоюсь незаперечною структурною упорядкованістю від оповіді, ґрунтованої на уяві, яку можна зустріти в епопеї, романі, драмі? –

розмірковує мислитель в есе „Дискурс історії” [1, с. 427]. Поль Рікер також розглядає художнє письмо й історіографію як категорії символічного дискурсу, розмиваючи межу поміж ними: їх фундаментальним смислом він вважає „людський досвід часу”. Для літератури наративізація історії має той суттєвий наслідок, що на перший план виходить організація історії чи історій. У текстуалізації історії проявляються виклики щодо вписування минулого у художній текст.

Покликаючись за допомогою комп’ютера на літературу про Тридцятилітню війну як історичний документ, Моніка Марон медіалізує історію. Оповідачка легко і швидко завантажує потрібні їй книги, прославляючи „казкову епоху, в яку пізно вночі з хвилини на хвилину будь-яка книга з’являлася перед очима” [11, с. 57]. Історія в такий спосіб постає в осучасненому варіанті. До того ж в електронних документах легко вести пошук за ключовими словами, тож їх легко зіставляти із сучасною пресою, в якій розгортається

певний „настрійний образ стану нації”. Тож історія постає як інтертекстуальна й інтермедіальна сітка зв’язків. У межах відтвореної в романі інтертекстуальності виявляється іронічний модус вписування історії в сучасний сюжет. На це вказує і метафора „хаосу в голові”. Суб’єктивне начало тут знаходить своє вираження у відборі й інтерпретації текстів, до яких сама авторка відчутно тримає дистанцію. Це, зокрема, помітно на прикладі аналізу оповідачкою Міною Вольф творів Дросте-Гюльсгоф. Журналістка буквально вражена захопленням письменниці Крістіаном Брауеншвайгом, що в романі пояснюється її ідентифікацією з описуваним героєм. За всього інтересу до Тридцятилітньої війни і наведених аналогій із сучасністю письменниця Моніка Марон не проповідує катастрофи, вона – уважна спостерігачка, яка навіть власні темні думки зустрічає з тихою іронією.

Даніель Кельман у своєму романі „Тіль”, на відміну від Моніки Марон, зображає історію Тридцятилітньої війни безпосередньо. Свідком доби у творі стає відомий вагант і фігляр Уленшпігель. Роман Кельмана відзначено премією Гьольдерліна як „абсолютно комічний роман про митця” з обґрунтуванням, що це „мовно потужний, серйозний і граційний майстерний твір, в якому з історії зчитано нові пізнання, що вказують аж у сучасність”. Як і Моніка Марон, Даніель Кельман провів серйозну підготовчу роботу до написання роману: найкращою книгою про Тридцятилітню війну він теж вважає працю Сесілі Вероніки Веджвуд, на нього справили значний вплив роман „Симпліссимус” Гріммельсгаузена, лірика вагантів, дотепні жарти шекспірівського блазня про барокове почуття марності життя, а також він покликається на „незабутні зображення” в „Матінці Кураж” Бертольда Брехта. Письменник консультувався і в історика Леонгарда Горовскі, автора книги „Європа королів”. До теми Тридцятилітньої війни Даніель Кельман звертається вже у своїх Франкфуртських лекціях з поезики, прочитаних 2014 року: там він цитує „Сльози батьківщини” Андреаса Гріфіуса, аналізує роман Гріммельсгаузена. Симпліцій проходить різні етапи дії роману, приміряючи на себе різні ролі: солдата, дурня в костюмі тварини, переодягається жінкою, мародерствує, стає відлюдником.

Він, за Д. Кельманом, не має ідентичності й завжди готовий до будь-яких перетворень. Фігурі Симпліція і не потрібна ідентичність:

З одного боку, він втілює непевність поміж станами, професіями і формами життя в світі, який втратив рівновагу. З іншого, – відкриття Гріммельсгаузена полягає саме в тому, що континуїтет оповідного тону може замінити єдність фігури. На перший погляд, виглядає так, наче Симпліциєм він створив великий літературний образ. Однак, насправді, він знайшов голос [6, с. 113].

Це відкриття, очевидно, Гріммельсгаузен мав сприйняти як небувале звільнення від примусів свого апокаліптичного оточення. Мовиться про звільнену від моралі універсальність цього голосу, який може впоратися з будь-яким змістом і здатен ословеснити речі, які взагалі не є розповідними. Це відкриття, відзначає Даніель Кельман, Гріммельсгаузен зробив не для себе, а для історії літератури. Схоже, що письменник у романі „Тілл” суттєво переймає прийоми Гріммельсгаузена, звернувшись до традиції крутійського роману, щоб зобразити жахи Тридцятилітньої війни в зіграній наївності і з позиції погляду знизу.

У творі переконливо зображено панораму Тридцятилітньої війни з усіма її жахами, страхами, голодом, насильством і смертю. Для сучасного письменника Тридцятилітня війна – це

приголомшливий, захопливий, незрозумілий і страшний час, який наклав свій відбиток на Німеччину і назавжди змінив її <...> Це час бродіння. Безмежно багато чого зникає, але з'являється дещо нове – до нього належить також німецька мова, якою ми її знаємо і користуємося, а у віршах Флемінга і Гріфіуса зароджується німецька література, –

зазначає автор в одному з інтерв'ю [5]. Звичайно, що така важлива і складна тема є справжнім випробуванням для письменника ХХІ століття. Тож Даніель Кельман майстерно поєднує історичні факти та художню вигадку, будучи, як і Моніка Марон, переконаним у плідній взаємодії літератури й історіографії. Роман складається з окремих епізодів, в яких фігурують деякі історичні персонажі: воєнними ландшафтами блукають учений-єзуїт Атаназіус Кірхер і поет Пауль Флемінг, приниження переживає

Єлизавета Стюарт та її чоловік, курфюрст Фрідріх V, учений і письменник Адам Олеаріус бере участь в експедиції, спрямованій на пошуки дракона. Їхні долі є складовими часового плетива, яке представляє епос Тридцятилітньої війни. Об'єднувальною ланкою слугує фігура Тілля Уленшпігеля, запозиченого з попередніх епох, який зустрічається чи не в кожному епізоді, виконуючи різні ролі – канатоходця, танцівника, жонглера, артиста, музиканта, блазня, солдата.

Роман розпочинається реченням поза часом: „Війна досі до нас не прийшла” [7, с. 7]. Люди живуть в страху і надії, що Божий гнів омине їхнє місто, міцно оточене мурами. Та молитви виявляються даремними. У місті з'являється Тілл як провісник війни.

Ми знали його яскравий камзол, ми знали зім'ятий башлик і плащ із телячої шкіри, ми знали його сухорляве обличчя, маленькі очі, запалі щоки і заячі зуби. Його штани були з доброї тканини, черевики з м'якої шкіри, та його руки були руками злодія чи писаря, бо вони ніколи не працювали; права тримала віжки, ліва – батога. Його очі блищали, він вітав усіх то там, то тут [7, с. 9].

Особливо, коли під час вистави Тілл заспівав пісню про солдатське життя, про красу помирання, „про бурхливу радість кожного, хто верхи на коні скакав навпроти ворога”, серця чоловіків забилися сильніше, а жінки з гордістю поглядали на своїх синів. І тільки одна Луїза зі страхом вигукнула, чому ніхто не розуміє, що він тут робить – він закликає війну. Через деякий час місто зникає, зруйноване війною, яка розпізнається як Тридцятилітня, слугуючи водночас втіленням війни як такої. Війна – це частина „хаосу в людському житті”, тема, яку Даніель Кельман вже давно проголосив важливою для своєї творчості. Із міста, знищеного війною вже на початку роману, походить багатоголосий оповідач, Ми, який не може погодитися з тим, щоб „не бути”, бо „смерть усе ще нова для нас, а справи живих нам не байдужі. Бо все це було не так давно” [7, с. 29]. Важлива в оповідному плані думка, яка майнула перед смертю в голові Луїзи, що тільки Тілл Уленшпігель пам'ятатиме про те, що це місто колись існувало. З цієї перспективи в романі висвітлено події. Тож це твір про жорстокість війни, це література застереження і саме цим вона актуальна.

У романі показано війну, яка втратила будь-що героїчне. Йдеться тільки про виживання. Зображення війни зосереджуються на голоді, вмиранні й смороді від ран та виразок, поту і хворіб, які тільки знало людство.

Вранці вони верхи поїхали далі. Село Маркль було повністю зруйноване: продірявлені мури, зірвані балки, уламки штукатурки і каміння на дорозі, поряд із забрудненим колодязем жебрали кілька старих, просячи їсти. Тут були вороги і все забрали, а трохи того, що вдалося заховати, забрали опісля друзі, тобто солдати курфюрста, а як тільки вони відійшли, те, що ще можна було від них приховати, знову дісталось ворогу [7, с. 190].

Війна постає як стихія, „як вітер і дощ, як море, як високі скелі Сицилії”, як почвара, яка

то виростала, то зморщувалася, заповзала то туди, то сюди, спустошувала Північ, повертала на Захід, одну руку запускаючи на Схід, а іншу на Південь, а тоді всією своєю вагою котилася на Південь, тільки щоб знову на якийсь час затриматися на Півночі [7, с. 193].

Земля була всіяна трупами:

Він побачив почорнілі обличчя, тулуб тільки з однією рукою, руку в судомі наче лапу, дві порожніх очних ями над відкритим ротом, а там щось, що виглядало наче мішок, але виявилось рештками тіла. Їдкий сморід висів у повітрі [7, с. 196].

Даніель Кельман зосереджується на тому, щоб показати окрему людину і хаос, який її оточує. В цьому зв'язку письменник вказує на велику заслугу Стівена Спілберга у воєнному фільмі „Врятувати рядового Раяна” („Saving Private Ryan”, 1998), бо режисер показує поле битви завжди з перспективи окремого солдата, а отже, як абсолютний хаос. „Ми звикли, виходячи з наших звичок, бачити, що після деяких позицій з окремого погляду завжди є пташина перспектива, і знову все стає пізнаваним” [5]. Правда війни, натомість, за Д. Кельманом, – відсутність такої оглядової перспективи. Тому роман не розповідає про великі лінії Тридцятилітньої війни, він не про війну, він відбувається під час

війни, а всі фігури сприймають війну як абсолютно хаотичну. Суттєві відтак не дійові особи, а те, що війна з часом усамостійнюється, і що жертви, як і злочинці, змушені й (це головне!) можуть пристосуватися до власних законів. Наприклад, солдат розповідає про пограбування Магдебурга так:

Коли місто здалося, ми взяли все, все спалили, всіх повбивали. Робіть, що хочете, сказав генерал. Знаєш, відразу і не впоратися, треба спочатку звикнути, що це дійсно можна робити. Що це реально. Робити з людьми, що хочеш [6, с. 409].

Даніель Кельман показує рани Тридцятилітньої війни не для того, щоб їх загоїти, він прагне їх роз'ятрити.

Та жахіття війни все ж були б абстрактними, якби не фігура Тілля Уленшпігеля. Страшні події, які він сам пережив у дитинстві, він перетворив на витівки й танцювальну акробатику, хоч від цього він не позбувся глибокого суму. Лиш інколи він змушує свою публіку з жахом заглянути в ці глибини. Тілл – людина, що страждає, яка завдяки великій силі волі вчинила опір покірності долі. Легендарного Тілля Уленшпігеля Даніель Кельман перетворив на поетичну правду, вигадуючи правдиві події Тридцятилітньої війни по-новому, розповідаючи їх по кілька разів, щоразу по-іншому. Історія постає як фантом. Вона невловима там, де зсідається до факту, натомість оприявлює свою таємницю там, де жваво підтримується її рух. Оскільки Тілл як оживлення і Уленшпігеля, і Симліція, точно так само як померлі на війні, сам постає наче привид, на прикладі Тридцятилітньої війни Даніель Кельман, дійсно, наближається до заклинання духів. Письменник називає дурня в поетологічних лекціях „образом із царства тіней” [6, с. 105]. Показово, що Тілл достоту блукає романом, виринає то тут, то там. Будучи головною фігурою, він засвідчує численних немертвих Тридцятилітньої війни. Бачення Тілля саме тому проливає світло на події, бо він як вагант може податися всюди. Він може зустрітися з різними людьми, дістатися різних місць. У статичному суспільстві Нового часу це далеко не само собою зрозуміле. Тілл артистично рухається від селянського до князівського двору, через поля битв і часи голоду, він супроводжує

дослідників дракона, зустрічається з інквізиторами, присутній на перемовинах, які передують Вестфальському миру. У такий спосіб роман рисує карту історичної пракатастрофи, яка визначила колективне підсвідоме саме німців. У творі земля буквально хитається під ногами, з якої фігури чимраз більше зісковзують, аніж на ній стоять. Тілль натягає свій канат над цим хитким світом і балансує над безоднею. Він поєднує те, що в реальному житті поєднати вже не вдається.

Тим часом тіло Тілля Уленшпігеля ні на мить не знаходило спокою, його підшви ледве торкалися землі; коли б ми не схоплювали його поглядом, наступного моменту він вже знову був десь в іншому місці на невеликій сцені, –

сказано в романі [7, с. 11]. Як жонглер поводить і письменник, здійснюючи віртуозні стрибки у хронології й оповідній перспективі. Тож і сам роман уподібнюється тій глибокій непевності, яка може з'явитися будь-коли і будь-де. Даніель Кельман розповідає лаконічною мовою, тоном, який коливається між меланхолією і сарказмом. Панорама війни, хоч і породжена конкретною історичною ситуацією, пропонує зразок для інших епох і застерігає від війни у теперішньому.

Тілль дарує королеві Богемії, дружині зимового короля, картину, „ні, це не була картина, це було біле полотно, на якому нічого не було” [7, с. 237]. Незаконно народжені, злодії, дурні, люди зі злими намірами не бачили на картині нічого. Ніхто при дворі не хотів зізнаватися, що не бачить нічого, як у казці про голого короля.

Так був влаштований світ. Було декілька справжніх людей і була решта: тіньова армія, військо осіб на задньому плані, народ комах, які кишіли на землі й мали те спільне, що їм чогось бракувало. Вони народжувалися і помирали, були наче плями пульсуючого життя, з яких складалася пташина зграя – якщо зникав один, то це мало хто помічав. Людей, від яких щось залежало, було обмаль, –

сумно висновує роман [7, с. 241]. Так, картина, якої насправді не було, стає картиною правди. У лекціях з поезики Даніель Кельман також згадує відомий жіночий романний образ

Гріммельсгаузена – Кураже. І в бароковому першоджерелі, і в драмі Бертольда Брехта ця фігура нічому не вчиться, „бо вчитися нічому”: світ поганий і несправедливий, те, чим ти володієш, у тебе відбирають, того, до чого ти прагнеш, ти ніколи не досягнеш, та це зовсім не підстава для того, щоб опустити крила чи втратити гумор [6, с. 129]. Схоже ця настанова не втратила своєї актуальності й досі.

Тож в ювілейний рік Тридцятилітньої війни новітня художня література поповнилася творами, які звертаються до цієї теми з метою відтворення образу цієї війни, який закарбувався в колективній культурній пам'яті, проведення паралелей із сучасністю, застереження у контексті актуальних політичних проблем і загроз, іронічних розмислів над здатністю людей у ХХІ столітті послуговуватися історичним досвідом. Як літературний феномен Тридцятилітня війна представлена у вигляді текстуалізованої мережі зв'язків, які слугують організації наративізованого історичного конструкту. Із сьогоденного погляду аналізуються найвагоміші тексти тривалої історії літератури про Тридцятилітню війну, використовуються її художні надбання. Тим самим демонструється підвищене значення літератури як генератора знань, резервуару пам'яті, з якого формується історичний досвід. Іронія ж полягає у тому, що за всіх явних історичних аналогій людина не здатна вчитися з історії. Тому „хаос у голові” і „дурень” як носій історичної правди досі залишаються єдиною стратегією виживання і вагомим творчим внеском в історичний дискурс.

1. *Барт Р.* Дискурс истории / Ролан Барт // Система моды. Статьи по семиотике культуры ; [перевод С. Н. Зенкина]. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – С. 427–441.
2. *Пашук О.* Паранжа: поезії / Олена Пашук. – Луцьк : Вежа-Друк, 2017. – 124 с.
3. *Grass G.* Das Treffen in Telgte / Günter Grass. – München : Taschenbuchverlag, 1997. – 251 S.
4. *Hartmann K. A.* Simplicius Simplicissimus / Karl Amadeus Hartmann. – Augsburg, 2017. – 22 S.

5. *Kehlmann D.* Eine Zeit der Gärung [Internetquelle] / Daniel Kehlmann ; [Interview]. – Im Internet abrufbar unter : <https://www.zeit.de/zeit-geschichte/2017/05/daniel-kehlmann-dreissigjaehriger-krieg-interview>.
6. *Kehlmann D.* Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen / Daniel Kehlmann. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2015. – 176 S.
7. *Kehlmann D.* Tyll / Daniel Kehlmann. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 2017. – 475 S.
8. Lesebuch I: Dreißigjähriger Krieg. Eine Textsammlung aus der Barockliteratur ; [Hrsg. von Wolfgang Popp]. – Münster : LIT, 1998. – 152 S.
9. Lesebuch II: Dreißigjähriger Krieg. Literarische Texte von 1791 bis 1998 ; [Hrsg. von Wolfgang Popp]. – Münster : LIT, 1999. – 296 S.
10. *Meid V.* Der Dreißigjährige Krieg in der deutschen Barockliteratur / Volker Meid. – Ditzingen : Philipp Reclam, 2017. – 261 S.
11. *Maron M.* Munin oder Chaos im Kopf / Monika Maron. – Frankfurt am Main : S. Fischer, 2018. – 222 S.
12. *Münkler H.* Der Dreißigjährige Krieg – europäische Katastrophe, deutsches Trauma 1618–1648 / Herfried Münkler. – Berlin : Rowohlt Verlag, 2017. – 976 S.

**„ДАЛЁКОЕ ЗЕРКАЛО”: 1618–2018 –
ОТКЛИК ТРИДЦАТИЛЕТНЕЙ ВОЙНЫ
В НОВЕЙШЕЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Светлана Павловна Маценка

orcid.org/0000-0003-1373-2887

Svitlana.macenka@t-online.de

Доктор филологических наук, доцент, профессор

Кафедра немецкой филологии

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

Ул. Университетская, 1, 79000, г. Львов, Украина

Аннотация. В связи с четырёхсотым юбилеем Тридцатилетней войны в Германии (1618–1648) рассматривается литературный образ Тридцатилетней войны, осмысливается его роль в актуальном политическом и социальном контексте. Отмечается, что эта война продолжает обращать на себя пристальное внимание как историков, так и писателей современности. Она фигурирует как модель для понимания актуальных конфликтов и угроз. История литературы о Тридцатилетней войне такая же давняя, как и память о ней. В этой литературной тенденции отразились особенности анализа этого исторического события в тесной связи со временем его толкования. На примере романов „Мунин, или Хаос в голове” („Munin oder Chaos im Kopf”, 2018) Моники Марон и „Тилль” („Tyll”, 2017) Даниэля Кельмана показано

специфику сучасного текстуалізованого конструкта історії, іронічним уроком якого є „хаос в голові” і „дурак” як стратегія виживання.

Ключевые слова: Тридцятилітня війна, війна як „даліке зеркало”, художественна література про Тридцятилітню війну, наративізація історії, Моніка Марон, Даниель Кельман.

“DISTANT MIRROR”: 1618–2018 – THE ECHO OF THIRTY YEARS’ WAR IN NEW GERMAN-LANGUAGE LITERATURE

Svitlana Macenka

orcid.org/0000-0003-1373-2887

Svitlana.macenka@t-online.de

Department of German Philology

Ivan Franko National University of Lviv

1 Universytetska St., 79000, Lviv, Ukraine

Abstract. The article is dedicated to the historical phenomenon of Thirty Years’ War in its literary interpretation. This historical event remains an important component in the collective cultural memory of Germans. Thirty Years’ War is still considered one of the most brutal wars in German history. In connection with its 400th anniversary, relevance is given to historical researches in which the Thirty Years’ War is presented as a “distant mirror” which enables a better understanding of conflicts and threats to modernity. In this context the proposed study treats literary sources about Thirty Years’ War as an original artistic phenomenon with profound history and specific interpretation of this historical event depending on a certain age. Naturally, the baroque period of this literature stands out – till this day our idea of the catastrophe of Thirty Years’ War is shaped by such works as *Simplicius Simplicissimus* by H. J. C. von Grimmelshausen or the sonnet ‘Tears of the Fatherland’ by Andreas Gryphius. Baroque literature was exceptionally political, raising the problems of religion, propaganda, refugees, relations between the government and its subjects, between civilians and the army men. It told about the fight for public opinion which was conducted using all possible publicist and literary means, “about the superior right to interpret an event” which confirmed a well-known statement that the first casualty of War is Truth. However different “the individual truths” about the war were of those whose statements were recorded in literature, Grimmelshausen’s statement about the war as “a terrible and merciless beast” remains the most important. All texts about Thirty Years’ War have a different expression of the same characteristics – embodiment of the esthetics of murder and different forms of violence. That is why in the research the Thirty Years’ War is perceived as a significant historical and literary experiential model

which enables direct cognitive access to modernity which is proven by such novels as *Munin or Chaos in the Head* („Munin oder Chaos im Kopf“, 2018) by Monika Maron and Daniel Kehlmann's *Tyll* („Tyll“, 2017). Contemporary novels are analyzed through the prism of history textualization theory which erases the borders between historiography and artistic literature. As a result, it is claimed that in these works Thirty Years' War is presented as a textualized network of connections which enables construction of historical experience. Yet, it is discovered that a person is unable to learn from history. The only ironic lesson is the creative position “chaos in the head” and “fool” as a survival strategy.

Key words: Thirty Years' War, war as “distant mirror”, belles-lettres about Thirty Years' War, narrativization of history, Monika Maron, Daniel Kehlmann.

References

1. Barthes R. Dyskurs istorii [Discourse of history]. In: Barthes R. *Sistema mody. Statyi po semiotike kultury* [System of Fashion. Articles on Semiotics of Culture]. Moscow, 2003, pp. 427–441. (in Russian).
2. Pashuk O. *Paranzha* [Paranja]. Lutsk, 2017, 124 p. (in Ukrainian).
3. Grass G. *Das Treffen in Telgte*. München, 1997, 251 S.
4. Hartmann K. A. *Simplicius Simplicissimus*. Augsburg, 2017, 22 S.
5. Kehlmann D. *Eine Zeit der Gärung*. Available at: <https://www.zeit.de/zeit-geschichte/2017/05/daniel-kehlmann-dreissigjaehriger-krieg-interview> (accessed 7 November 2018).
6. Kehlmann D. *Kommt, Geister*. Reinbek bei Hamburg, 2015, 176 S.
7. Kehlmann D. *Tyll*. Reinbek bei Hamburg, 2017. 475 S.
8. *Lesebuch I: Dreißigjähriger Krieg*. Münster, 1998, 152 S.
9. *Lesebuch II: Dreißigjähriger Krieg*. Münster, 1999, 296 S.
10. Meid V. *Der Dreißigjährige Krieg in der deutschen Barockliteratur*. Ditzingen, 2017, 261 S.
11. Maron M. *Munin oder Chaos im Kopf*. Frankfurt am Main, 2018, 222 S.
12. Münkler H. *Der Dreißigjährige Krieg – europäische Katastrophe, deutsches Trauma 1618–1648*. Berlin, 2017, 976 S.

Suggested citation

Macenka S. “Daleke dzerkalo”: 1618–2018 – vidhomin Trydtsiatylitn'oï viiny v novitnii nimets'komovnii literaturi [“Distant Mirror”: 1618–2018 – the Echo of Thirty Years' War in New German-Language Literature]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2018, no. 98, pp. 120–141. (in Ukrainian). doi: 10.31861/pytlit2018.98.120.

Стаття надійшла до редакції 7.11.2018 р.
Стаття прийнята до друку 30.11.2018 р.